

EL MUEBLE DE LACA ESPAÑOLA. CONEXIONES CON EUROPA Y ASIA
SPANISH LACQUER FURNITURE. CONNECTIONS WITH EUROPE AND ASIA

Cristina Ordóñez Goded*
Investigadora independiente y restauradora

Resumen

La laca española, también denominada charol¹ es una técnica decorativa que, como el resto de las lacas europeas, trataba de emular a las orientales. Entre las obras que con mayor frecuencia se decoraban con charol se encontraban los muebles. En este artículo se expondrán algunas de las características del mueble de charol y sus conexiones, tanto con el mobiliario lacado de otros países europeos como con las lacas asiáticas. Con ello se pretende contribuir a la difusión del conocimiento de esta parcela artística española tan peculiar como escasamente transitada.

Palabras clave: Charol, laca europea, resina, barniz, aparejo

Abstract

Spanish lacquer also called *charol* is a decorative technique that, like the rest of European lacquers, tried to emulate the oriental ones. Furniture was among the Works of Art that were most frequently decorated with *charol*. This article will expose some of the characteristics of *charol* furniture and its connections with lacquer furniture from other European countries and with Asian lacquers. This is intended to contribute to the dissemination of knowledge of this spanish artistic parcel so peculiar and hardly known.

Keywords: Charol, european lacquer, resin, coating, whitening

1. Introducción. Laca europea y laca española

La laca europea surge con la intención de imitar las lacas chinas y japonesas que, desde el siglo XVI, habían ido llegando al continente europeo² junto a otras mercancías de lujo como las porcelanas o las sedas y que habían sido acogidas con gran entusiasmo por parte de las capas más elevadas de la sociedad, dada su exótica apariencia, sus brillantes superficies y los delicados motivos decorativos que presentaban, a lo cual se unía el enigma de su fabricación. Una serie de circunstancias, como las limitaciones a la exportación que se produjeron desde la segunda mitad del siglo XVII, o los precios desorbitados que estas lacas llegaron a adquirir, provocaron que se sucedieran los intentos por descubrir el secreto de sus métodos de elaboración por parte de viajeros,

*E-mail: cristina@arcaz.com

tratadistas y artesanos, con el fin de utilizarlos en Europa para la elaboración de piezas lacadas a imitación de las orientales. No obstante, ante la imposibilidad de averiguarlo, se tomó la decisión de recurrir a materiales de uso tradicional en las técnicas artísticas europeas como resinas, gomas y aceites, entre muchos otros. Entre la gran variedad de objetos suntuarios que se decoraban con laca europea entre los siglos XVII y XIX destacaba el mobiliario. Con respecto a la laca española, esta coincide con las europeas en los procedimientos técnicos empleados que, en líneas generales, consistían en crear complejas estructuras a base de estratos de materiales de distinta naturaleza, que se iban puliendo meticulosamente antes de aplicar el siguiente, con el fin de obtener superficies muy lisas para conseguir los efectos estéticos propios de las lacas orientales: su brillo, transparencia, luminosidad y profundidad, para los cuales los barnices jugaban un papel esencial. La aplicación de la laca podía realizarse sobre diferente tipo de soporte: madera, piel, cartón piedra, metal, porcelana, etc, aunque el más común era la madera.

2. Mobiliario de charol

Aunque ya existía mobiliario charolado en España en el siglo XVII³, lo cierto es que su momento álgido tuvo lugar en el XVIII. A partir del reinado de Felipe V, con el inicio de la nueva dinastía borbónica, se generaliza la corriente internacional de las chinerías en el arte, las artes decorativas y el mobiliario en general. Esta moda cortesana fue fomentada en gran medida por Isabel de Farnesio, quien sentía además debilidad por las lacas, como lo muestra, entre otras cosas, el contenido de varios de sus inventarios de bienes cargados de ellas⁴. Por estas fechas el arte de la laca se convierte en una técnica habitual del mobiliario y entra a formar parte del interiorismo de estancias palaciegas y casas señoriales. Pero, al igual que sucede en Portugal, se da la circunstancia de que el gusto civil por el exotismo, expresado en las artes suntuarias, se introduce también en los espacios religiosos y, de la misma manera que en ocasiones encontramos retablos u otras piezas litúrgicas decoradas con chinerías⁵, a veces los muebles de laca española con este tipo de decoraciones, junto a los de otros países europeos, entran a formar parte de los recintos sagrados. De esta manera, la iconografía chinesca de consolas, alacenas, espejos, marcos de pinturas o relojes de charol⁶ acompaña a la religiosa en una suerte de sincretismo estético muy sugerente (fig. 1).

A partir del siglo XVIII, el suministro de muebles de charol a la corte se llevaba a cabo mediante encargos a artesanos que trabajaban directamente en las distintas sedes reales o en sus propios obradores. Abundan ya las noticias sobre operaciones de lacado y se conocen los nombres de ciertos charolistas e incluso algunas direcciones de obradores en los que se desarrollaba esta actividad, como las madrileñas que se aportan en un listado del periódico *Almanak mercantil o guía de comerciantes* del año 1795⁷. Entre los charolistas españoles destaca Antonio Hurtado, principalmente por el encargo recibido para la ejecución de una serie de paneles de laca destinados al gabinete de los espejos del Palacio de San Ildefonso en los años 30 del siglo XVIII, de los cuales, afortunadamente, aún existen seis⁸, las únicas obras que se conservan en España

de autor conocido (fig.2). Por lo que se refiere al mobiliario, existe constancia de que en 1746 Hurtado lacó dos veladores pequeños para los reyes, tal y como se desprende de un documento de la Real Casa del 24 de septiembre de 1746, en el cual su nombre figura en calidad de charolista de la corte: “dar de charol dos Beladorcitos [sic] para la Tribuna de S Mag^{es}”⁹. Otros lacadores españoles que se ocuparon del mobiliario de la Corte fueron Juan Bázquez quien, en 1727, ejecutó obras de charol para los aposentos del infante don Carlos en el Alcázar de Madrid¹⁰, Manuel Gil Formesele, autor de un lecho lacado para Bárbara de Braganza que entregó en 1746¹¹ o Manuel Goveo quien presentó una serie de facturas por el charolado de muebles de la Corona entre 1751 y 1788.¹² También fue prolífica la producción de mobiliario charolado madrileño por parte de Próspero Mortola, destinado en concreto a los palacios de San Ildefonso y del Buen Retiro¹³. Además, este artífice fue el encargado de localizar lacadores en Madrid, durante el mes de septiembre de 1734, para realizar una serie de tablas de laca *ex novo* y restaurar otras más antiguas con el objetivo de decorar dos salas del palacio de San Ildefonso¹⁴. Por estas fechas también existían en Cádiz y Sevilla charolistas dignos de trabajar para la corte¹⁵.

Los muebles lacados podían adquirirse asimismo en prenderías, almonedas, talleres de doradores, de ebanistas, de maestros de coches, etc. El nombre de algunos comerciantes aparece recurrentemente en la documentación, este sería el caso de Lorenzo Tarsi.



Fig. 1. Espejos con marco de laca inglesa. Siglo XVIII. Parroquia de Santa María de Pozaldez. Pozaldez. Valladolid. ©Cristina Ordóñez



Fig. 2. Panel de laca española del charolista Antonio Hurtado. Siglo XVIII. Palacio de la Granja. ©Patrimonio Nacional

Así, el 14 de mayo de 1725, el duque de San Pedro encarga al tesorero del infante Carlos que le sean entregadas a Tarsi las cantidades requeridas por la compra de un cofre fuerte de charol con aplicaciones de hierro dorado.¹⁶

“cuatrocientos ochenta Rl. de Vellón á favor de Lorenzo Tarsi por precio de un cofrecito fuerte de Charol con hierros dorados q. ha provisto a S. A. de su tienda para su Real Servicio”.¹⁷

La prensa de la época ofrece abundante información sobre las ventas de mobiliario de charol español, como sería el caso del siguiente ejemplo procedente de un cotidiano madrileño:

“Acaba de llegar a esta Corte un hombre hábil en componer Charoles y Barnices, con el mismo gusto, y primor, que lo hacen en Francia, y en Inglaterra. Este sujeto, dice saber hacer también Coches, Berlinas, y Sillas de manos al gusto extranjero...vive en la calle del Humilladero”¹⁸.

3. Modelos, decoración, focos de producción

Con respecto a muebles sobre los que se desarrollan los revestimientos lacados, en algunos de ellos se observa la influencia de los distintos contextos geográficos con los que nuestro país entra en contacto. Unas veces se imitan las tipologías orientales, como en el caso de los biombos y otras los europeos, mayoritariamente franceses, italianos e ingleses. De Francia e Italia se copian cómodas y consolas, pero sin duda la influencia más acusada es la del mobiliario británico, dada la importación masiva del mismo en nuestro país desde inicios del siglo XVIII. De hecho, son numerosos los testimonios documentales localizados, como el siguiente, que aluden a la presencia de muebles de laca británica en nuestro país:

“Seis sillas de charol encarnado y dorado de Inglaterra con el asiento de red y el respaldo de madera”¹⁹.

Y aún abundan aquí los ejemplares ingleses en colecciones públicas y privadas. De esta manera se reproducen aquí por ejemplo, de forma muy particular y acusando una intensa carga expresiva, los característicos relojes de pie, asientos o burós ingleses (fig.3). Sin embargo, también se lacaban muebles en un estilo más tradicional español, normalmente destinados a una clientela provinciana o burguesa a la que le costaba desprenderse de la tradición y asumir por completo las nuevas modas europeas. Este sería el caso de los escritorios, los bufetes con fiadores, las alacenas, las sillas de brazos o los bancos, como el de madera lacada de color rojizo con escenas de cacería y decoración heráldica en dorado, en los copetes recortados del respaldo, de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción en La Orotava de Tenerife procedente del convento de San Agustín²⁰ (fig.4).

A esta producción provinciana responden dos muebles correspondientes al prototipo escritorio- tocador localizados en Galicia y Madrid respectivamente.

Constan de tres partes, una mesa con cajones, un cuerpo intermedio o escribanía de tapa abatible con estantes, huecos y cajones en su interior y un cuerpo superior con espejo. Cada escritorio presenta una tonalidad de fondo de laca en el exterior diferente y contrastante con el interior de la escribanía. El primero de ellos es de un color verde oscuro al exterior y verde más claro en la escribanía interior y el segundo de color rojo en el exterior y de un tono crema en la parte interna. Las mesas de ambos muebles presentan patas cabriolé acabadas en garra de león y en pie de cabra respectivamente (fig.5, fig.6).



Fig. 3. Reloj de pie
de laca española.
Siglo XVIII.
Colección particular.
©Cristina Ordóñez



Fig. 4. Banco de laca española. Siglo XVIII Nuestra Señora de la Concepción. La Orotava. Tenerife ©David Martín López



Fig. 5. Tocador- escritorio de laca española. Siglo XVIII.
©Museo de Pontevedra



Fig. 6. Tocador- escritorio de laca española. Siglo XVIII.
©Mercado de Antigüedades

En cuanto a los motivos decorativos del mobiliario lacado, como en el resto de Europa, aquellos mayoritariamente empleados, sobre todo en un primer momento, eran las chinerías. Por lo general, las composiciones y figuras chinescas suelen representarse con escasa fidelidad a los modelos originales, con espontaneidad y ciertas dosis de ingenuidad (fig.7). En estos aspectos coinciden con las decoraciones de ciertos ejemplares portugueses o italianos. Al igual que sucedía en el resto de Europa, con frecuencia estas se inspiraban en las ilustraciones que circulaban por todo el continente en estampas, recetarios o libros de viajes, así como en las lacas u otros productos de lujo asiáticos importados como porcelanas o sedas, etc. Pero también servían como fuentes iconográficas las interpretaciones de lo exótico presentes en los objetos lacados de otros países europeos.



Fig. 7. Chinerías en una cuna de laca española. Siglo XVIII. ©Museo del Disseny. Barcelona

No obstante, en el mobiliario español también se refleja la corriente decorativa galante o pastoril en el arte que circula por toda Europa y, más o menos a partir de 1760, se recurre asimismo a las escenas mitológicas. También se pueden contemplar en ocasiones asuntos de tipo local, y, al igual que en Portugal, representaciones o emblemas religiosos, estos últimos frecuentemente en camas y cunas, a modo de símbolos que atañen a la protección del durmiente, como en el caso de una cuna de laca amarilla conservada hoy en día en

el Museu del Disseny de Barcelona que presenta en su cabecero el monograma de Jesús²¹ (fig.8). Es asimismo posible encontrar este tipo de motivos en los relicarios o escaparates, como en el andaluz que se exhibe en el Museo- Casa de los Pisa de Granada²² (fig.9), a menudo se mezclaban motivos de distinto tipo en una misma obra. También son de destacar las decoraciones abstractas de retícula, circunscritas en reservas poliformas. Estos esquemas decorativos, inspirados en las lacas extremo orientales fueron muy frecuentes en la laca inglesa o *japanning*, se denominaban *latticework*, *diapper pattern* o *strapwork* y se difundieron por toda Europa, podían realizarse tanto con la técnica del estofado²³, como con la del estarcido²⁴ (fig.10).

Por lo general, determinar si un mueble de laca es español o no, atendiendo exclusivamente a las características de su superficie no resulta tarea fácil. Normalmente es necesario considerar también sus rasgos formales y estilísticos, y más complicado todavía resulta fijar su procedencia geográfica concreta dentro de España.

A pesar de existir constancia de focos de producción en Cataluña, Andalucía, Aragón, Baleares, Canarias²⁵ o Madrid, gracias a la información que nos aporta la documentación o la bibliografía españolas, así como a los estudios directos de las obras, aún es preciso seguir investigando en este ámbito para poder contar con datos suficientemente relevantes sobre las características específicas de las mismas.



Fig. 8. Cuna de laca española. Siglo XVIII.
©Museo del Disseny. Barcelona



Fig. 9. Escaparate de laca española. Siglo XVIII.
©Museo Casa de los Pisa. Granada.



Fig. 10. Decoración reticulada en una laca española. Siglo XVIII.
©Cristina Ordóñez©Museo del Disseny. Barcelona

4. Técnica

Con respecto a los soportes de la laca del mobiliario histórico, como sucedía en el resto de Europa, los más habituales eran la madera, la piel, el metal, o el cartón piedra, aunque predominaba la madera y en segundo lugar la piel. En cuanto a las esencias leñosas empleadas, era frecuente el uso de determinadas especies de pino, del álamo, el cedro o las maderas de árboles frutales. El pino es la esencia que se cita mayoritariamente en los inventarios de bienes, quizá por el hecho de que se trata de una madera fácilmente identificable. Veamos un ejemplo de ello:

“Dos Mesas de pino dadas de charol encarnado ovaladas, de mas de b^a de largo maltratadas”²⁶.

La presencia de esta madera se detecta asimismo recurrentemente en los soportes de los objetos de charol estudiados. También se podía recurrir, aunque con menor regularidad, a esencias nobles como el nogal o la caoba ya que, al ser estas escasamente porosas, posibilitaban que los distintos estratos de materia se adhirieran adecuadamente a ellas, con lo que se conseguían superficies muy lisas con las que lograr las cualidades estéticas de brillo y de transparencia necesarias para emular a las lacas orientales. Era imprescindible que la madera estuviera libre de imperfecciones y suficientemente seca, con el fin evitar alabeos y agrietamientos con los cambios ambientales: A este propósito indica Sánchez Caro en 1866:

“Los muebles viejos o de maderas muy secas son mas [sic] a propósito [sic] que los que las tienen verdes porque ya han hecho el movimiento que han de hacer y no están espuestas [sic] á garbearnse ni agrietarse”²⁷.

Sobre la madera podía extenderse un aparejo o preparación, por capas que se iban dejando secar y lijando antes de extender la siguiente, a base de sulfato o carbonato cálcico (CaSO_4 o CaCO_3 respectivamente)²⁸, frecuentemente diluido con cola animal. En los aparejos de la laca española analizados se observa una clara supremacía del sulfato cálcico²⁹ o yeso³⁰ sobre el carbonato cálcico (algo que se ha constatado también en obras portuguesas de los siglos XVIII y XIX³¹), lo que también se refleja en la documentación. Así, en una memoria de los gastos ocasionados en el Oficio de Furriera del Palacio de San Ildefonso durante el mes de agosto de 1736, firmada por el aposentador de Palacio Domingo María Sani, existe una referencia al material necesario para aparejar un biombo de Isabel de Farnesio probablemente de charol, al ser esta una de las técnicas decorativas más empleadas en los biombos:

“una arroba de yeso mate para aparejar un Biombo de la Reyna N^a S^a”³²

No obstante, a veces se prescindía del aparejo, tal y como se sugiere en determinadas recetas históricas y se extrae del resultado de los estudios científicos llevados a cabo en las piezas lacadas europeas³³.

El procedimiento de lacado del objeto proseguía con la coloración del fondo, que podía ejecutarse a través de la aplicación directa, sobre la preparación o encima del soporte, de estratos de pintura al temple o al óleo o bien mediante barnices en los que se disolvían los colores apropiados para conferir a la superficie lacada una determinada tonalidad. No obstante, frecuentemente se combinaban ambos sistemas.

Una de las tonalidades más empleadas en los muebles españoles es el rojo a imitación del *japanning* o laca inglesa y, a su vez, de las lacas extremo orientales, ya que este color era uno de los preferidos en ambos tipos de lacas. Para conseguir esta tonalidad en España se recurría asiduamente al pigmento bermellón³⁴, a menudo junto al minio.

Son numerosas las recetas de lacas rojas en las que se recomienda el uso de ambos pigmentos, como la que publica Isidro Caro en su manual de 1864³⁵:

“Se dan una o dos manos del color que se quiera el fondo. Lo mas [sic] general es que sea encarnado con bermellón y parte de minio al óleo”.

Esta información coincide con los resultados de los análisis de laboratorio llevados a cabo en lacas españolas en los que se muestra un reiterado uso de ambas sustancias en una misma obra³⁶. En las lacas europeas de fondo rojo, cuando se optaba por emplear minio, con frecuencia éste se aplicaba en las capas inferiores, ya que no se consideraba apropiado para los estratos superiores, ni por su color excesivamente anaranjado, ni por su textura demasiado arenosa (pues no se conseguía de su molido un polvo suficientemente fino). Además, solía ser mucho más económico que el bermellón y su uso permitía ahorrar en este último pigmento, más valorado pero a la vez más costoso que el minio³⁷. La sugerencia de la aplicación del minio (bien molido y disuelto en cola) en los estratos inferiores de las lacas se encuentra por ejemplo en el tratado de Bonanni de 1720.

“Deve prima tingersi il Soggetto con minio ben macinato e stemperato con colla”³⁸.

Por su parte, el bermellón, tal y como aconsejan determinados tratadistas británicos solía reservarse para las capas superiores, pues con él se teñía la superficie de un bello color escarlata inspirado en el de las lacas asiáticas que, frecuentemente se conseguía también a base de dicha sustancia³⁹. Además, en bajas proporciones, se obtenían superficies lacadas de gran transparencia y lustre. Por último, poseía la ventaja de ser una sustancia muy permanente. Esta disposición del bermellón en las capas superiores y del minio en las inferiores se ha detectado, en ciertas analíticas de obras lacadas españolas⁴⁰. Y también en varias obras inglesas analizadas como por ejemplo dos de *japanning* rojo del Museo Metropolitano de Nueva York⁴¹. Por su parte, a tenor de ciertos estudios llevadas a cabo en lacas portuguesas, el bermellón se encuentra asimismo en las últimas capas del fondo de laca.⁴²

En las lacas rojas también podían emplearse colorantes inorgánicos rojos como el rojo de óxido de hierro⁴³ u orgánicos como la rubia⁴⁴ la raíz de la *alkana tinctoria*⁴⁵ o el kermes⁴⁶, incluso en unión al bermellón, aunque estos raramente se identifican en los estudios científicos al ser, por lo general, una mínima proporción de ellos lo que se disuelve en los barnices.

Los fondos negros fueron asimismo habituales en el mobiliario español⁴⁷, de nuevo a imitación, tanto de las lacas inglesas como de las orientales, ya que el negro era otro de los colores preferidos en ambos tipos de lacas. Para ellos se podía utilizar distinto tipo de sustancias como el negro humo⁴⁸, el negro de hueso⁴⁹, el carbón vegetal⁵⁰ o el asfalto⁵¹, entre otras. Así, por ejemplo, en una fórmula de barniz negro para lacas procedente de un recetario español anónimo de 1876 se recomienda el empleo del asfalto:

“Barniz negro: Hágase derretir ocho onzas de ámbar (y por separado cuatro onzas de asfalto), con cuatro de resina, y cuando esté todo fundido, añádanse ocho onzas de aceite hirviendo y diez y seis de trementina;

mézclese en seguida, removiéndolo bien, media o una onza de aceite de lámpara, o de imprenta, y dese á entrambos un hervor”⁵²

El verde, el azul, el amarillo o el blanco, muy empleados en Francia e Italia, son otras de las tonalidades utilizadas en España. Las lacas blancas se reflejan con frecuencia en la documentación española, aunque no siempre resulta fácil identificar cuáles de ellas pudieron haber sido realizadas aquí.

En otro orden de cosas, conviene recordar que las lacas cambian de color por la alteración de determinadas sustancias empleadas en su confección, como los pigmentos, los barnices o los aceites, algo que puede comprobarse a través de estudios científicos. De hecho, muchas superficies que son ahora negras podrían haber sido verdes en origen. Este sería el caso de un contador de charol del siglo XVIII cuyas molduras, a simple vista negras, pudieron haber sido en su día verdes como se puede comprobar en la analítica científica llevada a cabo en una muestra de la laca de una de las molduras, ya que en ella se detecta una única capa pictórica ejecutada con pigmento verde de cobre⁵³.

Asimismo, existían fondos de laca dorados o plateados, conseguidos con panes de oro o de plata o bien corlados, mediante barnices coloreados que podían extenderse sobre ambos tipos de superficies metálicas.

También se recurría en España, como en el resto de los países europeos al método de la venturina (o aventurina) a base de polvo de oro. El nombre venturina deriva de la semejanza que adquiere la piedra dura del mismo nombre con la zona así tratada⁵⁴

Consistía en pulverizar polvo de oro sobre la superficie húmeda de la laca quedando esta moteada de manera similar al *nashiji* japonés. Sin embargo, también se utilizaban polvos de otros metales como la plata, el estaño, el bronce o el cobre, y todos ellos podían incluso teñirse de distintos colores.

No faltan las referencias a este método en la literatura técnica, Bernardo Montón por ejemplo se refiere a él en su recetario de 1734:

“Harás el fondo de color obscuro [sic], compuesto de bermellón, sombra, y negro de humo... estando seco, lo bruñirás, después calentarás la pieza, y luego le pondrás los polvos de venturina passados [sic] por cedazo de seda, o por un cañuto, etc”⁵⁵.

Con respecto a los motivos decorativos, estos frecuentemente se realizaban con pan de oro y de plata que podían corlarse con barnices amarillentos o de otros colores. También se coloreaban con pintura al óleo o al temple y, de la misma manera que sucedía en otros países europeos, a menudo se perfilaban de negro para conseguir mayor profundidad mediante pinceles muy finos y con una mezcla de pigmentos oscuros, entre los que podía encontrarse el verde, aglutinados con resinas o colas⁵⁶ (fig. 11). Los motivos decorativos podían ser planos o ejecutarse en relieve y con frecuencia encontramos entre las piezas españolas un tipo de relieve de escasos centímetros que, en muchos casos no se bordeaba de negro, probablemente con el fin de potenciar el efecto de bajo relieve. Aquellos dorados podían sombrearse con veladuras castañas o anaranjadas para aportar profundidad u otros efectos estéticos a las figuras representadas (fig. 12).



Fig. 11. Motivo dorado perfilado de negro. Laca española. Siglo XVIII.
©Cristina Ordóñez



Fig. 12. Veladura castaña en un motivo dorado de una laca española.
Siglo XVIII. ©Cristina Ordóñez

La confección de los barnices de las lacas se llevaba a cabo disolviendo las resinas de uso tradicional en el continente europeo, como la colofonia, el copal, la goma laca, la sandáracas o la almáciga, etc, en aceites, hidrocarburos o alcoholes. En los recetarios europeos encontramos recomendaciones para el uso de distintas resinas en función de los resultados que se deseaban obtener y, por el momento, una de las que aparecen con mayor profusión en los estudios de laboratorio realizados en las lacas españolas es la colofonia. El aceite era otra de las sustancias empleadas en la elaboración de las lacas, servía para aglutinar capas pictóricas, como mordiente para el dorado o plateado, para el pulimento de los distintos estratos de laca y, asimismo, como ingrediente de los barnices. Uno de los aceites más señalados en la tratadística de los siglos XVIII y XIX, y en concreto en los manuales españoles como el de Palomino o el de Genaro Cantelli es el de linaza⁵⁷. Además, este aceite es el que aparece mayoritariamente en las lacas españolas analizadas las escasas veces que se detecta en una analítica la naturaleza del aceite empleado. Y, en las pocas ocasiones en que se localizan referencias a aceites en la documentación española, lo habitual es encontrar la ambigua expresión “aceite común” o “azeite común”, probablemente en relación al de linaza, dado el uso preponderante del mismo sobre los demás. Dicha expresión aparece por ejemplo en dos listados de materiales de 1734 y 1736 respectivamente destinados a la ejecución de una serie de paneles de laca para el dormitorio real y la estancia conocida como gabinete de los espejos o tocador de la reina del Palacio de San Ildefonso entre 1734 y 1736, a cargo de una serie de artífices, entre los que se encontraba, como se ha dicho, el charolista Antonio Hurtado⁵⁸.

Otra sustancia empleada en las lacas europeas, tanto como aglutinante de pinturas, como para disolver barnices, es la esencia de trementina, también llamada aceite de trementina o espíritu de trementina⁵⁹. En la tratadística española aparece mencionada en reiteradas ocasiones. Así, Munaiz y Millana recomienda su uso en una receta denominada “Otro barniz de espíritu de vino usado de los chinos” de su tratado de 1831.

“Ponganse [sic] en 18 onzas de espíritu de vino superior, 6 onzas de sandáracas, dos de trementina fina, y otras dos de espíritu de trementina en una botella fuerte de vidrio”⁶⁰.

En cuanto a los productos abrasivos utilizados para pulir todos y cada uno de los estratos de las lacas, los tratados mencionan el trípoli⁶¹ el polvo de piedra pómez⁶², la piel de escualo o la cola de caballo, entre otros.

Por su parte, el mobiliario de charol español acoge con entusiasmo la moda internacional del *arte povera* que se difunde por toda Europa en el siglo XVIII a través de Venecia consistente en recubrir con grabados⁶³ que venían cubiertos sucesivamente de distintos estratos de barniz, la superficie de los objetos. Son numerosas las referencias a esta técnica en la documentación española, a menudo con la definición “papeles cortados”, aunque no siempre resulta fácil interpretar la nacionalidad de las obras reseñadas en ella. Veamos un ejemplo extraído del inventario *mortis causa* de Carlos III redactado en 1789:

“Dos cofrecitos de Charol blanco con Papeles cortados de pie y dos dedos de largo, por uno menos cuarto de ancho”⁶⁴.

Entre los motivos representados en los grabados empleados con este procedimiento destacan los orientales, habitualmente combinados con otros de tipo pastoril, cinegético, musical, teatral, etc. Las representaciones aisladas de animales, flores y figuras humanas, paisajes, escenas o personajes de la Comedia del arte italiana suelen ser asimismo frecuentes⁶⁵. En España, al igual que en otros lugares de Europa, las figuras del *arte povera* se disponen a menudo de forma arbitraria en la obra, sin componer escenas y sin guardar relación entre sí, probablemente debido a que no era fácil conseguir el tamaño deseado de cada motivo de papel, dada la enorme demanda que hubo de estos grabados. También suelen encontrarse diferencias estilísticas y de factura entre los grabados de un mismo objeto, lo que podría denotar que se aplicaron por distintas manos y en momentos diferentes. En ocasiones el *arte povera*, que tuvo un amplio desarrollo en Aragón, Andalucía, Madrid o Cataluña⁶⁶, se combina con otras técnicas o materiales.

5. Conclusiones

La integración del trabajo empírico, la investigación histórica y los métodos científicos ha demostrado ser una metodología adecuada para el estudio de la laca española, al igual que lo es para el resto de los bienes culturales. A nivel tecnológico, el mobiliario de charol español se encuadra en líneas generales en el contexto de las lacas europeas, y sigue en gran medida las pautas de la literatura técnica. En lo que atañe a los aspectos estilísticos éste se inspira frecuentemente en las decoraciones extremo-orientales y en los prototipos europeos, principalmente en los ingleses, aunque no faltan los muebles de charol en un estilo más tradicional.

Como soportes, los más habituales son la madera y la piel. En cuanto a las esencias leñosas empleadas, destaca el pino frente a otras, como el nogal o la caoba, aunque con estas se conseguían mejores cualidades estéticas de brillo y de transparencia. El aparejo preferentemente utilizado en la laca española es el sulfato cálcico o yeso a diferencia de otras lacas europeas que recurren al carbonato cálcico.

Las tonalidades rojas, a imitación del *japanning* o laca inglesa y de las lacas de Extremo Oriente, se conseguía frecuentemente con el empleo del pigmento bermellón, a menudo junto con el minio. Para los fondos negros se utilizaban distintos tipos de sustancias como el negro humo, el negro de hueso, el carbón vegetal o el asfalto. El pulimento de los estratos de las lacas se realizaba mediante sustancias como el trípoli, el polvo de piedra pómez, la piel de escualo o la cola de caballo.

Cabe destacar también la incorporación de la moda del *arte povera* al mobiliario de charol español, en cuyos grabados destacan tanto los motivos orientales, como los de tipo pastoril, cinegético, musical y teatral junto con flores, figuras humanas, paisajes, escenas o personajes de la Comedia del arte italiana.

El espacio de investigación sobre el mobiliario de charol no ha hecho más que iniciarse. Todavía queda mucho por conocer de esta rica parcela del mueble español, que merece ser interpretada en profundidad, con el fin de recorrer un camino que pudiera desembocar en la catalogación y adecuada conservación de las piezas existentes en España. Ello podría conducir a la elaboración de una historia propia, digna de comparecer en igualdad de condiciones, junto a otros estudios monográficos europeos.

NOTAS

¹ En España esta acepción, junto a otros muchos apelativos, valía asimismo para designar las lacas de otros contextos geográficos.

² Portugal y España fueron los países pioneros en la recepción de estos objetos suntuarios, tanto a través de la ruta marítima comercial portuguesa, como de la Nao de Acapulco. Y en el siglo XVII las Compañías holandesa, francesa e inglesa de las Indias Orientales desarrollaron su propia actividad mercantil con China y Japón, lográndose con ello una enorme difusión de estas exóticas y preciadas manufacturas.

³ Véanse Mónica Piera y Albert Mestres, *El Mueble en Cataluña. Espacio Doméstico del Gótico al Modernismo* (Barcelona: Fundación Caixa de Manresa/ Angle Editorial, 1999), 194. María José Massot Ramis d'Ayreflor, *El Moble a les Illes Balears. Segles XIII-XIX* (Palma de Mallorca: Institut Balear de Disseny, 1995), 267, 268, 270. Cristina Ordóñez Goded, "De lacas y charoles en España. Siglos XVI-XIX" (Tesis Doctoral, UCM, 2016), 391.

⁴ Entre ellos podemos destacar el inventario de 1746 (Inventario General de Pinturas, Muebles y otras Alhajas de la Reina Ntra. S.^{ra} q^o tiene en el Palacio del R. Sitio de San Ildephonso, ejecutado de orden del Rey Nuestro señor en el año de 1746. AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568).

⁵ Existen varios retablos canarios que presentan este tipo de iconografía. Silvano Acosta Jordán, "De la China viene guarnecidas...Aspectos histórico-artísticos y técnicos de las chinerías en Canarias," *Revista Canaria*, no 195 (2013): 38, 39, 40, 41. David Martín López, "Lo profano visita lo sacro: La chinoiserie en los retablos canarios del siglo XVIII," en *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: Forma função e iconografia*, coord. Ana Celeste (Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Vol. 2, 2016), 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138.

⁶ Véase Francisco Xabier Louzao Martínez. "El Reloj chinesco del monasterio de sobrado de los monxes," *Res Mobilis. Revista Internacional de Investigación en Mobiliario* 6, no.7, (2017).

⁷ Ordóñez Goded, "De lacas y charoles en España. Siglos XVI-XIX," 675.

⁸ García Fernández, M. S., "Paneles de la Granja para las habitaciones de Felipe V en la Granja, proyectadas por Juarra" en *Filippo Juarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*. Cat. Exp. Madrid, (1994), p. 282.

⁹ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 17.

¹⁰ AGP. Reinados. Felipe V. Caja 297.

¹¹ AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 160.

¹² Dichas facturas se contienen, entre otros documentos del Archivo General de Palacio, en AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 28, AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 29 y en AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 32.

¹³ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13552.

¹⁴ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551. AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551. AGP. Reinados. Felipe V. Leg 18. Exp. 1.

¹⁵ Ordóñez Goded, “De lacas y charoles en España. Siglos XVI-XIX,” 237, 386. Cinta Krahe Noblett y Mercedes Simal López, “Ornato y menaje de la China del Japón en la España de Felipe V e Isabel de Farnesio (1700-1766),” *Cuadernos dieciochista* 19 (2018): 20, 21.

¹⁶ Según García Fernández este cofre formaría parte de una serie de piezas que se adquirieron por esas fechas en Madrid para las habitaciones de la familia real en el Alcázar. María Soledad García Fernández “Muebles y paneles decorativos de laca en el siglo XVIII,” en *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales española* (Madrid: Patrimonio Nacional 2003), 338-339.

¹⁷ AGP. Reinados. Felipe V. Caja 297².

¹⁸ *Diario Noticioso*, 9 de febrero de 1758.

¹⁹ AHPM. Prot. 14529. Fol. 84 r^o. (Inventario de bienes por muerte de don Esteban Rodríguez de los Ríos, marqués de Santiago. Año 1728).

²⁰ Martín López, “Lo profano visita lo sacro: La chinoiserie en los retablos canarios del siglo XVIII,” 137. Agradezco a David Martín el que me facilitara la foto de este mueble para su publicación.

²¹ Angels Creus, “Bressol de parament del segle XVIII,” *Estudi del moble*, no. 20 (2014): 30-31. Ordóñez Goded, “De lacas y charoles en España. Siglos XVI-XIX”, 625.

²² Mueble analizado en Ordóñez Goded, “De lacas y charoles en España. Siglos XVI-XIX”, 621-623

²³ Los dos métodos empleados para el estofado eran el grabado o esgrafiado y el estofado a punta de pincel. El grabado consistía en extender pintura sobre una capa plateada o dorada que, mediante un punzón o grafió, se descubría siguiendo un diseño aplicado con patrón. Con el sistema de estofado a punta de pincel el motivo decorativo se pintaba directamente sobre el oro. Frecuentemente convivían ambos sistemas en una misma obra. Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro* (Madrid: Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002), 437- 439. Sofía Rodríguez Bernis, *Diccionario de mobiliario* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2006), 170. Ana Calvo, *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997), 95.

²⁴ El estarcido consistía en trasladar un dibujo a una superficie mediante una plantilla de papel duro con pintura, polvos o panes metálicos, etc. Ana Calvo, *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997), 94.

²⁵ Véase Acosta Jordán, S., “De la China viene guarnecidas...Aspectos histórico- artísticos y técnicos de las chinerías en Canarias,” *Revista de Historia Canaria*, no.195 (Abril 2013): 36-42. Martín López, “Lo profano visita lo sacro: La chinoiserie en los retablos canarios del siglo XVIII,” 132-138.

²⁶ AHPM. Prot. 16741. Fol. 365 r^o. (Inventario de bienes *postmórtem* del marqués de Portago. Año 1754).

²⁷ Isidro Sánchez Caro, *El artista práctico. Manual que trata de pintura, dorado y plateado* (Barcelona: Tipografía de don Juan Oliveres, 1866), 35.

²⁸ El carbonato cálcico es una caliza de grano fino y color blanquecino o gris formado por restos de fósiles marinos. El sulfato cálcico consiste en una materia inerte natural (sulfato cálcico dihidratado) que puede presentarse cristalizado o como sólido blanco, compacto y terroso Leticia Ordóñez, “Acabados y dorado del mobiliario. De la Teoría a la práctica” (Tesis doctoral. UCM, 2015), 896, 915.

²⁹ El sulfato cálcico es también la sustancia más frecuentemente utilizada en los aparejos de otras técnicas artísticas españolas, como el dorado o la pintura, lo que, en gran parte tiene que ver con los cuantiosos yacimientos de este material que existían en el pasado en la Península Ibérica. Calvo, *Conservación y Restauración.*, 239.

³⁰ El yeso es el sulfato cálcico dihidratado crudo Stefanos Kroustallis, *Diccionario de materias y técnicas [1]* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2008), 422. Este término se utiliza vulgarmente como sinónimo del sulfato cálcico.

- ³¹ Daniela Coelho, “O mobiliario pintado em Portugal so século XVIII. Materiais, técnicas e estado de conservação” (Oporto: Tesis doctoral. Universidade Católica Portuguesa, 2012), 218, 278.
- ³² AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554.
- ³³ En algunos estudios científicos en obras de charol se ha detectado la ausencia de aparejo. Véase Ordóñez Goded, “De lacas y charoles en España. Siglos XVI-XIX,” 569-571. No obstante, por el momento no se ha constatado hasta qué punto era frecuente la omisión del aparejo en las lacas españolas.
- ³⁴ En España, en las minas de cinabrio de Almadén, se fabricaba desde la Edad Media el bermeillon artificial, junto a otros derivados del mercurio.
- ³⁵ Sánchez Caro, *El artista práctico*, 35.
- ³⁶ Ordóñez Goded, “De lacas y charoles en España. Siglos XVI-XIX,” 557-558, 565-567, 587-588, 627-629.
- ³⁷ Cathy Silverman, Adriana Rizzo and Federico Caro, “An investigation of Eighteenth Century English Red Japanned Furniture in the Collection of the Metropolitan Museum of Art, New York,” *Studies in Conservation* 64, sup 1 (January 2019): 6. DOI: [10.1080/00393630.2018.1563356](https://doi.org/10.1080/00393630.2018.1563356)
- ³⁸ Francesco Bonnani, *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese* (Roma:1720), 85.
- ³⁹ Silverman, Rizzo and Caro., “An investigation of Eighteenth Century English Red Japanned Furniture in the Collection of the Metropolitan Museum of Art, New York,”: 7.
- ⁴⁰ Ordóñez Goded, “De lacas y charoles en España. Siglos XVI-XIX,” 557-558, 565-567, 587-588, 627-629.
- ⁴¹ Se trata de una silla y una mesa de juego del ebanista británico Giles Grendey. Silverman, Rizzo and Caro, “An investigation of Eighteenth Century English Red Japanned Furniture in the Collection of the Metropolitan Museum of Art, New York,” *Studies in Conservation*, Volume 64 (2019): 6.
- ⁴² Daniela Coelho, “O mobiliario pintado em Portugal do século XVIII,” 274, 251.
- ⁴³ Pigmento natural preparado a base de arcillas cuyo principal componente es el óxido de hierro. Stefanos Kroustallis, *Diccionario de materias y técnicas*, 378, 379.
- ⁴⁴ Planta de la familia de las *rubiáceas* de cuya raíz, bayas, hojas y tallos se extrae un colorante rojo. Stefanos Kroustallis, *Diccionario de materias y técnicas*, 379.
- ⁴⁵ Planta de la familia de las *borragináceas* denominada *alkanna tinctoria*. Stefanos Kroustallis, *Diccionario de materias y técnicas*, 303.
- ⁴⁶ Colorante orgánico animal de color rojo, extraído de las larvas de algunos insectos del género *Kermes vermilio*. Stefanos Kroustallis, *Diccionario de materias y técnicas*, 369.
- ⁴⁷ Las lacas negras abundan en los inventarios reales españoles de los siglos XVIII y XIX.
- ⁴⁸ Pigmento negro obtenido del hollín de la combustión de varias sustancias orgánicas. Stefanos Kroustallis, *Diccionario de materias y técnicas*, 296, 297.
- ⁴⁹ Pigmento negro obtenido de la carbonización de los huesos de varios animales. Stefanos Kroustallis, *Diccionario de materias y técnicas*, 296.
- ⁵⁰ Pigmento negro extraído de la calcinación de materia vegetal. Stefanos Kroustallis, *Diccionario de materias y técnicas*, 296.
- ⁵¹ Sustancia negra obtenida del petróleo crudo Stefanos Kroustallis, *Diccionario de materias y técnicas*, 65.
- ⁵² Anónimo, *Todas las artes que contiene lo más importante* (Barcelona: Librería de Juan Oliveres, 1876), 473.
- ⁵³ Ordóñez Goded, “De lacas y charoles en España. Siglos XVI-XIX,” 616, 617.
- ⁵⁴ La venturina o aventurina natural es un cuarzo con placas de mica amarillas con reflejos dorados. Ordóñez Goded, “De lacas y charoles en España. Siglos XVI-XIX,” 413.
- ⁵⁵ Bernardo Montón, *Secretos de Artes Liberales y mecánicas recopiladas y traducidas de varios y selectos autores, que tratan de phisica, pintura, arquitectura, óptica, chimica, doradura*

y charoles con otras varias curiosidades ingeniosas (Pamplona: Oficina de los Herederos de Martínez, 1757), 122.

⁵⁶ De hecho, este color, localizado en estudios científicos de lacas portuguesas, se ha detectado también en una silla española del siglo XVIII conservada en el Museo Nacional de Artes Decorativas. En este caso se trata, en concreto, de un pigmento de cobre que se combina con carbón vegetal y se aglutina con aceite de lino. Ordóñez Goded, “De lacas y charoles en España. Siglos XVI-XIX,” 569-571. Como afirma Coelho, estas labores eran realmente delicadas y revelaban la maestría técnica de su artífice ya que, el dibujo sobre las hojas metálicas y sobre los barnices, difícilmente se podía rectificar Coelho, “O mobiliario pintado em Portugal do século XVIII,” 261.

⁵⁷ Aceite vegetal secativo extraído de las semillas del lino (*linnum usitatissimum*), se ha empleado desde antiguo en las técnicas artísticas. Cristina Ordóñez, Leticia Ordóñez y María del Mar Rotaache, *El mueble: Conservación y restauración* (Madrid: Nerea, 1997), 227, 228. Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*, 46. Stefanos Kroustallis, *Diccionario de materias y técnicas*, 35.

⁵⁸ Ordóñez Goded, “De lacas y charoles en España. Siglos XVI-XIX,” 356.

⁵⁹ Ampliamente empleada para la disolución de las resinas y la formación de barnices, se obtiene de la destilación de la trementina común. Stefanos Kroustallis, *Diccionario de materias y técnicas*, 158.

⁶⁰ Roberto Munaiz y Millana, *Manual de curiosidades artísticas y entretenimientos útiles* (Reus: Impresor Francisco Sánchez, 1831), 206.

⁶¹ Polvo finísimo extraído de la pizarra natural que proporciona acabados muy brillantes. Ordóñez, Ordóñez y Rotaache, *El mueble: Conservación y restauración*, 223.

⁶² La piedra pómez es una roca muy dura originada a partir de lava volcánica. Stefanos Kroustallis, *Diccionario de materias y técnicas*, 336.

⁶³ Los grabados para el *arte povera* se extendieron por Europa, frecuentemente mediante venta ambulante, desde famosos talleres de calcografía como los Remondini de Bassano en el Véneto, de ahí que dichos elementos no sirvan para establecer la nacionalidad de las obras así decoradas. Véase Cristina Chiesura, “Tra iconografía e commercio: I Remondini e le stampe devozionale” (Tesis doctoral, Università Ca` Foscari Venecia, 2015).

⁶⁴ Fernando Fernández Miranda, *Testamentaría de Carlos III. (1789)* (Madrid: Patrimonio Nacional, Vol. 2. nº 3.394, 1989), 340.

⁶⁵ Mercedes Fernández Martín, “A propósito de unos muebles de *lacca povera* en una colección sevillana,” en *Imagen y Apariencia* (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), 5, 6.

⁶⁶ Mónica Piera y Albert Mestres, *El Mueble en Cataluña. Espacio Doméstico del Gótico al Modernismo*, 182, 183, 194. Juan José Junquera, “Mobiliario en Las Artes Decorativas en España,” en *Historia General del Arte. Summa Artis* (Madrid: Espasa Calpe, Vol. 45, 1999), 431. María José Massot Ramis d’Ayreflor, *El Moble a les Illes Balears. Segles XIII-XIX* (Palma de Mallorca: Institut Balear de Disseny, 1995), 139, 158, 160, 161.